

Comic ohne Bilder? Intermediale Transposition in *O cheiro do ralo* von Lourenço Mutarelli

Georg Wink

In einem Band zur brasilianischen Literatur der Gegenwart erfordert ein Beitrag zu Lourenço Mutarelli eine Vorbemerkung: Mutarelli ist in Brasilien ein preisgekrönter Autor – allerdings nicht in erster Linie für seine Prosa, sondern für seine Comicalben. Von über einem Dutzend Preisen in den diversen Kategorien des ‘HQ Mix’ (des brasilianischen Comic-‘Oscars’) bis hin zum ehrwürdigen ‘Troféu Angelo Agostini’ hat der Autor so gut wie alle denkbaren Anerkennungen für sein Werk erhalten. In Brasilien gilt er daher als einer der wichtigsten Gegenwartsautoren, insbesondere von ‘graphic novels’. Erst 2002, als sein erster Roman *O cheiro do ralo* [Der Geruch aus dem Abfluss] erschien, wechselte er das Medium vom Comic zu Prosa. Eine interessante Frage, die sich an das literarische Werk von Mutarelli stellt, lautet, warum der Autor von Comic zu Literatur überging und vor allem, wie er diesen Wechsel vollzog. Dafür ist es notwendig, den – in seinem Fall – aufschlussreichen biografischen Hintergrund zu beleuchten und die unterschiedlichen Schreibweisen in diesen beiden Textsorten zu analysieren. Die darauf aufbauende Hypothese, die ich in meinem Beitrag verfolge, ist, dass in seinen Romanen Merkmale einer ‘comicartigen Schreibweise’ (vergleichbar der ‘filmischen Schreibweise’) festgestellt werden können. Dieser Comic-Bezug wurde relativ schnell von der Kritik bemerkt (vgl. z. B. Assis 2007) oder schlicht vorausgesetzt, allerdings nie präzisiert.

Comiczeichnen als Traumabewältigung?

Die Frage, warum Mutarelli vom Comicautor zum Romanautor wurde, ist insofern nicht hinreichend, als dass dessen biografischer Hintergrund – soweit man seinen eigenen Angaben Glauben schenken darf¹ – beson-

¹ Mutarelli führt in einem Interview mit der renommierten Zeitschrift *Idé* (Mutarelli 2008), herausgegeben von der Brasilianischen Psychoanalytischen Gesellschaft in São

ders markant und bereits entscheidend dafür war, warum er überhaupt anfangs, Comics zu verfassen. Geboren im Jahre 1964 in einer Mittelschichtfamilie in São Paulo war sich Mutarelli wohl seit seiner Kindheit bewusst, dass er an psychischen Störungen litt. Dieses Bewusstsein äußerte sich ihm zufolge so deutlich, dass er zu seinem zehnten Geburtstag wünschte, von einem Psychiater untersucht zu werden – ein Wunsch der, man ahnt es, von seinen Eltern aus Angst vor nachbarschaftlicher Stigmatisierung abschlägig beschieden wurde. Seine Beschreibung des kindheitlichen Symptoms der Sehstörung, “porque tinha umas coisas na cabeça, tinha umas sensações, via umas coisas muito coloridas, via coisas com halos” (Mutarelli 2008: 73–74),² könnte auf eine organische Psychose oder Persönlichkeitsstörung hinweisen. Seine Erziehungsberechtigten verweigerten sich nicht nur dieser Selbstdiagnose, sondern beantworteten den Hilferuf mit Körperverletzung. Das Elternhaus beschreibt er überhaupt als chronisch gewalttätig. Der Vater, ein frustrierter Künstler, habe als Polizeikommissar gearbeitet und an seinen Kindern systematische und kreative Misshandlungen durchgeführt. Als Mutarelli siebzehn Jahre alt war, sei er von seinem Vater gezwungen worden, der Folterung eines Verhafteten beizuwohnen, angeblich um ihm deutlich zu machen, wie man aus einem Unschuldigen einen Schuldigen mache (Mutarelli 2008: 72). Das Kindheitstrauma beantwortete Mutarelli – auch das ein nicht ungewöhnlicher psychologischer Reflex – mit ‘kompromissloser Liebe’ zu seinem Vater, auf die ich in der Analyse von *O cheiro do ralo* zurückkommen werde.

Als junger Erwachsener frequentierte Mutarelli einschlägige Gegenden im Zentrum von São Paulo (Assis 2007), in denen die Quelle für seine Milieukenntnisse vermutet werden kann, die er so treffend in seinem späteren Comicwerk verarbeitet hat. Seine psychische Situation verschlimmerte sich schlagartig an seinem 24. Geburtstag, zu dem ihm Arbeitskollegen als Überraschung eine fingierte Entführung mitsamt Hinrichtung inszenierten. Ohne den üblen Streich zu erkennen, beschloss Mutarelli, als er mit der vermeintlich scharfen Waffe an der Schläfe im Fond des Ent-

Paulo, seinen gesamten Schaffensprozess explizit auf seine Biografie zurück. Auch wenn diesen Erklärungen im Folgenden nachgegangen wird, ist dabei natürlich zu beachten, dass sie Teil seiner öffentlichen Selbstinterpretation als Künstler sind.

2 “Ich hatte da so Sachen in meinem Kopf, hatte solche Wahrnehmungen, bunte Dinge, von denen Strahlen ausgingen.” Alle Übersetzungen sind, soweit nicht anders gekennzeichnet, von Georg Wink.

führungsautos lag, sich allein durch psychische Anstrengung selbst zu töten. In seinem autobiografischen Comicalbum *Réquiem* (1998) verarbeitete der Autor zehn Jahre später dieses Erlebnis, illustriert durch Fotos, mit denen seine Geburtstagsgäste den Moment der Auflösung der Inszenierung und des Übergangs zu den Festlichkeiten dokumentierten [Abb. 1]. Dort beschreibt er auch, wie er aus dem Trauma ein schweres Angst-Panik-Syndrom entwickelte, das ihn praktisch über zwei Jahre hinweg derartig paralyisierte, dass er kaum sein Zimmer verlassen konnte. In dieser Phase wurde ihm aber auch endlich die lang ersehnte psychologische Untersuchung zuteil, die eine bipolare bzw. manisch-depressive Störung diagnostizierte. Behandelt wurde Mutarelli zum einen mit dem starken Beruhigungsmittel Lorax, dessen Wirkstoff Lorazepam bei ihm so gut ansprang, dass er nach seinen Angaben das Medikament bis heute täglich einnimmt (Mutarelli 2008: 77). Das Beruhigungsmittel bekam für Mutarelli eine existenzielle Bedeutung, wie seine Antwort auf die Frage "O que o Lorax faz com você?" nahelegt: "É tanto tempo que eu tomo e me faz tão bem, que ele

Abb. 1. Quelle: Lourenço Mutarelli (1998): *Réquiem*. Porto Alegre: Minitonto, 12–13 (Abdruck mit freundlicher Genehmigung von L. Mutarelli).



faz o que eu sou” (Zit. nach Assis 2007).³ Zum anderen ist Mutarelli nach eigenen Angaben seit diesem Zeitpunkt in psychoanalytischer Therapie, was ebenfalls von Bedeutung für sein späteres Werk sein könnte.

In dieser Zeit beginnt Lourenço Mutarelli mit dem Verfassen von Comics. Sein erstes Album *Transubstanciação* (1991) und möglicherweise auch die Folgealben können, so legen die biografischen Informationen nahe, als eine Form der Selbsttherapie verstanden werden. Seine inzwischen elf Comicbände handeln stets aus einer sehr subjektiven Perspektive von ‘dysfunktionalen Personen’ in einem Zustand existenzbedrohender Einsamkeit und Orientierungslosigkeit, die einer brutalen Lebenswirklichkeit der Metropole hilflos ausgesetzt sind. In vielen finden sich autobiografische Elemente. Die Zeichnung ist schwarzweiß, expressionistisch, spannungsgeladen, der Text dazu meist ohne Sprechblasen – Kommunikation ist unter den Protagonisten kaum möglich –, sondern als innerer Monolog in Form eines Blocktexts angeordnet. Im erwähnten Album *Transubstanciação* wird ein Vaternörder aus dem Gefängnis entlassen und scheitert an seiner feindseligen Umwelt; in *A confluência da forquilha* (1997) lässt sich ein Comiczeichner mit dramatischen Folgen auf eine Teufelssekte ein; die aus vier Bänden bestehende ‘Trilogie’ um den Detektiv Diomedes *O dobro de cinco* (2000), *O Rei do Ponto* und *A soma de tudo I/II* (2002) spielt in der schonungslos gezeichneten Unterwelt São Paulos; in *Mundo Pet* (1998–2000) portraitiert Mutarelli die Fälle von Schizophrenie unter seinen Familienangehörigen; der offiziell letzte Comicband *Caixa de areia* (2006) wiederum ist eine Scheinautobiografie.⁴ Zum Comicautor wurde Mutarelli, so lässt es zumindest der biografische Hintergrund vermuten, aus einer psychopathischen Krisensituation heraus, in der sich seine künstlerische Begabung als geeignetes Mittel zur Selbsttherapie erwies.⁵

3 “Was macht das Lorax mit Dir?”, “Ich nehme es schon so lange und es tut mir so gut, dass es mich zu dem macht, der ich bin.”

4 Inzwischen hat Mutarelli doch wieder einen Comicband fertiggestellt, *Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente* (2011), der sich jedoch von seinen früheren Produktionen unterscheidet: Es handelt sich eigentlich um eine Sequenz aus farbig gestalteten Gemälden, in der jedes Panel eine ganze Seite im Querformat einnimmt.

5 Tatsächlich hatte Mutarelli bereits vor seinem Schockerlebnis als anonymer Zeichner in den Studios von Maurício de Souza, dem ‘brasilianischen Walt Disney’, gearbeitet und war zumindest an einem Fanzine (*Over12*, mit Francisco Marcatti) beteiligt (Rabello/Floro 2008).

Vom Comiczeichner zum Verfasser von 'comicartiger' Prosa

Warum nun der Wechsel zur Prosa-Literatur? Mutarelli hat diesen Schritt immer wieder mit entwaffnender Offenheit erklärt. Zunächst sei nach dem Tod seines Vaters, offenbar seinerseits ein Comicliebhaber und zentraler Adressat der Werke seines Sohnes, der hauptsächliche Antrieb, Comics zu verfassen, weggefallen – so dass man annehmen könnte, die Traumabewältigung sei nicht nur ein einseitiger Prozess von Mutarelli selbst gewesen. Weiter bemerkt er, wohl nicht ohne eine gewisse Ironie, der Unterschied im Verdienst und im Status eines Comic-Schaffenden und eines Schriftstellers sei so drastisch, dass er sich entschlossen habe, nicht mehr als unterbezahlter “artesão” [Kunsthandwerker], sondern als wohldotierter “artista” [Künstler] tätig zu werden. Auch wenn hier übertrieben wird – schließlich leben auch in Brasilien die wenigsten Schriftsteller allein vom Verkauf ihrer Bücher – ist doch zutreffend, dass das Vorurteil gegenüber Comics als kurzlebige und anspruchslose Kunst, wenn nicht gar als Bereich der Jugendliteratur, sich hartnäckig hält, obwohl andererseits gerade Brasilien auf eine überraschend lange Tradition der gesellschaftlichen Wertschätzung von Comics verweisen kann (Wink 2013). Der Hauptgrund scheint tatsächlich – im Falle Mutarellis – im unvergleichbaren Arbeitsaufwand zu liegen. Nach eigenen Angaben benötigt er für den ‘Scribble’, also den ersten Entwurf eines Comic, der bereits den Text und Skizzen zu den Panels enthält, etwa einen Monat; für die zeichnerische Ausarbeitung der Skizzen, das ‘Artwork’, hingegen fast ein Jahr. *O cheiro do ralo*, so der Entstehungsmythos, schrieb er innerhalb von zwei Wochen während des Karnevals (Mutarelli 2008: 170). Das heißt, Mutarelli verfasst Prosa schlicht schneller als Comics, wobei dies ein Umstand seiner Schreibweise ist, auf die ich noch genauer eingehen werde. Die unüblichen pragmatischen Erklärungen, mit denen der Autor auch zu kokettieren scheint, lassen kaum Widerspruch zu, überzeugen aber gleichzeitig nicht vollständig.

Interessant an seiner Argumentation ist allerdings der Hinweis auf die zweiteilige Arbeitsweise. Wenn seinen Comics stets ein Scribble zugrunde lag, worauf baut dann seine Prosa auf? Geht sie möglicherweise auch von einer Skizze räumlicher Bild-Text-Sequenzen aus oder ist sie sogar im Prinzip nichts anderes als der Textteil dieser Skizze? In diesem Fall wäre es keine Transposition von Comics in Form einer Prosa-Adaptation, sondern eine Prosa, die – ohne diesen Schritt auszuführen – als Comic vorstrukturiert ist; und dies wäre von zentraler Bedeutung für das Phänomen der ‘comicartigen Schreibweise’.

Die Bildfunktion des Comic im Vergleich zum Film

Was genau ist unter ‘comicartiger Schreibweise’ zu verstehen? Um diese Frage zu beantworten, ist zunächst zu klären, wie die besonderen, vom literarischen Schreiben grundsätzlich verschiedenen Darstellungsmittel von Comics funktionieren. Hierfür ist es hilfreich, sich zunächst den Vergleich zum Film zu vergegenwärtigen, da eine verwandte Schreibweise, nämlich die kinematografische Prosa, auf eine lange Tradition (Charles Dickens, James Joyce, John dos Passos, Alfred Döblin, Manuel Puig etc.) verweist und hinlänglich in ihren Eigenarten bekannt ist. Die Verbindungen zwischen Film und Comic sind nicht nur offensichtlich, sondern – was weniger bekannt ist – die Medien bezogen sich sogar von Anfang an aufeinander, war doch einer der ersten Filme überhaupt, *L’Arroseur arrosé* (1895) von Louis Lumière, durch eine Cartoon-Bildfolge des französischen Zeichners Georges Colomb (Pseudonym ‘Christophe’) inspiriert (Caneppele/Krenn 1999: 7). Abgesehen von den Elementen Ton und Text, wobei Ton für Film und Text für Comics keine unverzichtbaren Mittel sind, aber die Verwendung von Schrift in Comics natürlich einen zentralen Unterschied darstellt, fallen die ähnlichen Montageverfahren wie Perspektive, Einstellungsgröße, Schnitt der Einstellungen bzw. Panels ins Auge. Erwähnt wird jedoch in diesem Zusammenhang stets, dass Comics nicht über die Möglichkeit von Kamerafahrten und Schwenks sowie von Einstellungslängen verfügen, was meist mit dem Gegensatz zwischen zeitlich sequenzieller und räumlich sequenzieller Darstellung auf den Punkt gebracht wird (Eisner 1985: 5; McCloud 2001: 15). Dies stimmt allerdings nur bedingt. Comic-Panels sind keine eingefrorenen Bilder, sondern beinhalten eine Dauer – und manchmal sogar auch Fahrten und Schwenks –, die innerhalb des Bilderrahmens zum Beispiel durch den Textdialog oder Bewegungslinien und sogar über die Gestaltung des Rahmens selbst, als Dehnung oder Vervielfachung in Reihe, ausgedrückt werden können (Packard 2006: 73–75). Es ist daher hilfreich, Comics nicht als einzelne, aneinandergereihte und statische Bilder einer Filmrolle zu verstehen, sondern als einen laufenden Film, bei dem die Projektion die meiste Zeit verdeckt ist und die Linsenabdeckung immer wieder für Momente gelüftet wird und kurze, bewegte Sequenzen erkennen lässt. Die nicht sichtbaren Bilder bzw. der Bildzwischenraum, der in der Comicanalyse oft ‘Rinnstein’ genannt wird, spielt dabei eine zentrale Rolle, da genau diese Bilder beim Lesen ergänzt werden und eigentlich die Veränderung zwischen den Bil-

dern die Handlung ausmacht. Comic ist also auch eine Kunst des Weglassens. Das Verhältnis zum Film könnte man so zusammenfassen, dass Comicautoren viele Bilder imaginieren, aber nur wenige zeichnen, wobei diese bei der Rezeption im Zwischenraum wieder ergänzt werden. Dies bedeutet, dass ‘comicartige Schreibweise’ nicht nur zu tun hat mit der Transposition von Bildern in Text, sondern auch mit der Verwandlung von imaginären, nicht-gezeichneten Bildern in Text – und zwar, anders als man dies für die Literatur im Allgemeinen sagen könnte, aufgrund der Vertrautheit mit dem Medium Comic möglicherweise auf eine systematischere und bewusstere Weise.⁶

Der ‘comicartige’ Roman *O cheiro do ralo*

Im Folgenden möchte ich diese Transposition anhand von Lourenço Mutarellis Roman *O cheiro do ralo* (2002), dem ersten aus einem Prosawerk von inzwischen sechs Büchern,⁷ zeigen. Veröffentlicht wurde er im auf Comics spezialisierten Verlag Devir, allerdings nicht widerstandslos und nur durch Empfehlung des Musikers und Dichters Arnaldo Antunes (unter der Bedingung, das Empfehlungsschreiben als Klappentext abdrucken zu dürfen). Die Kritik war zunächst verhalten; verortet wurde das Werk meist unter den Schlagworten, welche das verunglückte Vorwort von Valêncio Xavier liefert: “neorealismo” bzw. regionalistisch-naturalistische Beschreibung des “povão da cidade de São Paulo” (Mutarelli 2002: 5).⁸ Besondere Aufmerksamkeit erlangte das Werk erst, nachdem es auf dem Literaturfestival von Paraty 2006 öffentlich von Chico Buarque gelobt worden war, etwas diffus begründet mit dessen wie auch immer erkennbaren Comic-Charakter, und ein Jahr später durch Heitor Dhalia mit dem Starschauspieler Selton Mello in der Hauptrolle verfilmt wurde.

6 Mit der Transposition von Bildern in Text beziehe ich mich auf imaginäre Bilder, die als Comic strukturiert sind und direkt zu Text verarbeitet werden, nicht auf die allgemeine Bedeutung von Bildern für den künstlerischen Ausdruck. Dass Ideen mentale Bilder sind, eine Annahme, die von Aristoteles über die Theorien von J. Locke, G. Berkeley und D. Hume bis hin zum ‘iconic turn’ vorausgesetzt wurde, ist dabei selbstverständlich impliziert (Boehm 1994).

7 Die weiteren Prosawerke von Mutarelli sind *O natimorto: Um musical silencioso* (2004), *Jesus Kid* (2004), *A arte de produzir efeito sem causa* (2008), *Miguel e os demônios* (2009), *Nada me faltará* (2010) sowie die fünf Theaterstücke im Sammelband *Teatro de sombras* (2007).

8 “Die einfachen Leute São Paulos”.

Erzählt wird in *O cheiro do ralo* der Alltag eines misanthropischen Besitzers einer An- und Verkaufshalle; eine Adresse für den Verkauf des 'letzten Hemdes', die in der deutschen Literatur etwa dem Motiv einer Pfandleihanstalt entsprechen würde. Der Besitzer mit dem Wahlspruch "Nunca gostei de ninguém" (Mutarelli 2002: 12)⁹ hat ein sadistisches System der Erniedrigung seiner Kunden entwickelt. Er spielt mit der Macht seines Geldes, für das – in seinem Kontext – alle und alles käuflich sind, und zieht Vergnügen daraus, sich über moralische Grundsätze hinwegzusetzen. Bereits zu Beginn des Romans wird im Rückblick geschildert, wie sich der Protagonist kurz vor seiner Hochzeit bzw. "com os convites na gráfica" (Mutarelli 2002: 12)¹⁰ von seiner Partnerin trennt. Zum Leitfaden der Handlung wird das titelgebende sanitärtechnische Problem, nämlich der Gestank aus dem Bodenabfluss seiner Bürotoilette, das durch keine Baumaßnahme zu lösen ist. Dieses steht in kausalem Zusammenhang mit seiner sexuellen Obsession für das Gesäß ("bunda") der Bedienung in einem Schmuddelimbiss. Es ergibt sich auf der Handlungsebene ein – im Sinne von Bachtins "Akte[n] des Körperdramas" (Bachtin 1995: 359) – karnevalistischer Teufelskreis aus schwerverdaulicher Kost, permanenter Diarrhöe und einer defekten Toilettenanlage. Die Lösung erhofft sich der Protagonist, der sich über die Tiefendimensionen seines Problems im Klaren ist, über den Besitz der 'bunda' zur visuellen Vivisektion: "Queria ter o poder do zoom, do quadro a quadro e da pausa. Voltar, congelar e rever. Gravar, duplicar, ter. Possuir. Ejetar e voltar a meter" (Mutarelli 2002: 23).¹¹ Doch als er das Ziel auf Umwegen erreicht, verfällt er in einen Zustand innerer Leere, der nach einer neuen Sublimierung verlangt: "Agora é preciso encontrar algo novo, de preferência uma bunda nova, para acreditar. Uma nova bunda em que eu possa crer. Nessa bunda eu não creio mais. Não que ela minta, ou tenha mentido, para mim. Não. O mentiroso sou eu" (Mutarelli 2002: 134).¹² Sein Haderlump dauert allerdings nicht an, denn bald darauf wird er von einer von ihm bevorzugt erniedrigten Kundin aus Rache erschossen.

9 "Ich konnte nie jemanden leiden".

10 "Die Hochzeitseinladungen im Druck".

11 "Ich wollte die Macht über sie haben: Zoom, Einzelbild, Pause. Zurückspulen, Einfrieren, Wiederholen, Aufnehmen. Vervielfältigen, Haben. Besitzen. Auswerfen und wieder einführen."

12 "Jetzt gilt es etwas Neues zu finden. Am besten eine neue 'bunda', um den Glauben zu finden. Eine neue 'bunda' zum Glauben. Der alte Glaube ist weg. Nicht, dass sie lügen würde oder mich jemals belogen hätte. Nein. Der Lügner bin ich selbst."

Das Sujet ist in der Literatur nicht unbekannt, verweist es doch auf eine lange Tradition der Darstellung von Ekelregendem und Ekel in der Literatur, etwa im Schelmenroman, in der Lyrik Baudelaires, im Naturalismus oder im übertragenen Sinn als existenzieller Daseinsekel bei Sartre (Menninghaus 1999). Die psychologische Ebene der Erzählung, vor allem der Bezug auf das Freud'sche Paradigma der Ambivalenz von Ekel und Lust, ist wohl schon anhand dieser Synopse deutlich geworden. Ich werde darauf zurückkommen, mich jedoch – gemäß meiner Vorgabe – zunächst den Darstellungsmitteln zuwenden.

Hinsichtlich der Erzählerperspektive fällt zunächst auf, dass *O cheiro do ralo* konsequent intern fokalisiert ist. Ausschließlich ein Ich-Erzähler berichtet aus erster Hand und kommentiert sein Handeln. Die Ordnung ist strikt chronologisch, mit einer kurzen Analepse zu Beginn (die erwähnte Trennung von seiner Verlobten) in der Vergangenheitsform, und setzt sich dann im Präsens fort. Die erzählte Zeit beträgt kaum zwei Monate. Aus dieser Zeitspanne, und das erinnert an Comics, werden in zeitdeckendem Erzählen bestimmte sich ständig wiederholende Szenen aus Sicht des Protagonisten dargestellt: Etwa zwei Dutzend Verkaufsgespräche, etliche Imbissbesuche, einige Wochenenden zu Hause sowie die Gespräche mit seiner Sekretärin, seinem Wachmann und den immer wieder herbeigerufenen Klempnern. Grafisch getrennt sind diese Szenen durch zentrierte Trennstriche. Über allem steht ein ebenfalls repetitiver innerer Monolog, der gelegentlich fast Merkmale eines Bewusstseinsstroms aufweist, den die Szenen unterbrechen. Den wiederholenden Charakter unterstreichen zudem immer wiederkehrende Standardsätze wie „O cheiro vem do ralo“, „A vida é dura“ oder „Hoje é sábado“.¹³ Die Syntax entspricht weitgehend der gesprochenen bzw. gedachten Sprache, wobei die häufige autonome, direkte Rede in keiner Weise markiert ist, nicht einmal, wie in der brasilianischen Literatur üblich, durch Spiegelstriche. Durch diese Erzähltechnik ist schon impliziert, dass die Handlungsräume und die auftretenden Personen fast nicht beschrieben werden (mit Ausnahme des Protagonisten, der

13 „Das Leben ist hart“, „Heute ist Samstag“. „[Porque] hoje é sábado“ ist der Vers, auf dem Vinicius de Moraes' Lied „Dia da Criação“ aufbaut. Es finden sich in *O cheiro do ralo* zahlreiche weitere Zitate – oft in abgewandelter Form – auf die 'Música Popular Brasileira', etwa „Beijaria a bunda, como se fosse a única“ (Mutarelli 2002: 141) [Ich küsste den Po, als ob es der einzige wäre] in Bezug auf Chico Buarques *Construção* oder die völlig hoffnungslose Neuschreibung von Tom Jobims *Águas de Março* (Mutarelli 2002: 138–139).

über den rekurrenten Hinweis auf seine Ähnlichkeit mit einem Darsteller für Putzmittelreklame durch ein brasilianischen Lesern geläufiges Bild charakterisiert wird). Diese Vermeidungsstrategie führt so weit, dass jegliche Eigennamen und sogar Wertangaben konsequent vermieden werden: Die Lagerhalle könnte in jeder beliebigen Großstadt stehen, der Protagonist versteht bis zum Schluss nicht den bürgerlichen Namen der 'bunda' und er feilscht mit seinen Klienten nie um einen Betrag, sondern nur um "Quanto? Tanto!".¹⁴ Auffallend sind schließlich im Text diverse Verweise auf die Lektüren des Protagonisten: James Ellroy und Paul Auster ("ele escreve no ritmo que eu penso", Mutarelli 2002: 13¹⁵), aber auch Oscar Wilde, dessen Dorian Gray der Protagonist ähnlich zu sein wünscht (Mutarelli 2002: 110), sowie Albert Camus, von dem er das Credo "Ninguém é capaz de pensar em ninguém" (Mutarelli 2002: 123)¹⁶ übernimmt. Ob aus diesen Referenzen eine Poetologie Mutarellis abzuleiten wäre, ist zweifelhaft, weil der Protagonist, der ja in diesem Zusammenhang stets seinen Wunsch erwähnt, ein intertextuell verfasstes Buch zu schreiben ("Penso em escrever um livro só com as frases que um dia grifei", Mutarelli 2002: 123¹⁷), scheitert: "Não consigo encontrar as palavras, nas palavras. Só encontro minha voz, no que eu penso. Mas que eu penso, ninguém ouve. O que eu penso é silêncio. Então eu me calo" (Mutarelli 2002: 124).¹⁸ Dieser Weg scheint nicht gangbar, und möglicherweise verweist genau diese Aussage wieder auf die Unmittelbarkeit der Bilderwelten und die Schwierigkeit ihrer Vertextung.

Die Imagination von Bildern im Text als therapeutischer Monolog

Vergleichen wir daher diesen auf solche Weise konstruierten Text in *O cheiro do ralo* mit Mutarellis erstem Comic *Transubstanciação* [Abb. 2], so

14 "Wie viel? Soviel." Eine Ausnahme ist die mantrahaft wiederholte Telefonnummer der 'bunda'. Wählt man tatsächlich +55 (11) 3272-8200, antwortet das Büro des Devir Verlags, welches mir versicherte, dass dort häufiger aus diesem Grund angerufen würde.

15 "Er schreibt in dem Rhythmus, in dem ich denke."

16 "Niemand ist fähig, wirklich an jemanden zu denken."

17 "Ich habe vor ein Buch zu schreiben, nur mit Sätzen, die ich mir mal markiert habe."

18 "Ich kann keine Worte finden in den Worten. In meinen Gedanken finde ich nur meine Stimme. Aber was ich denke, kann niemand hören. Das, was ich denke, ist Stille. Dann bin ich halt still."

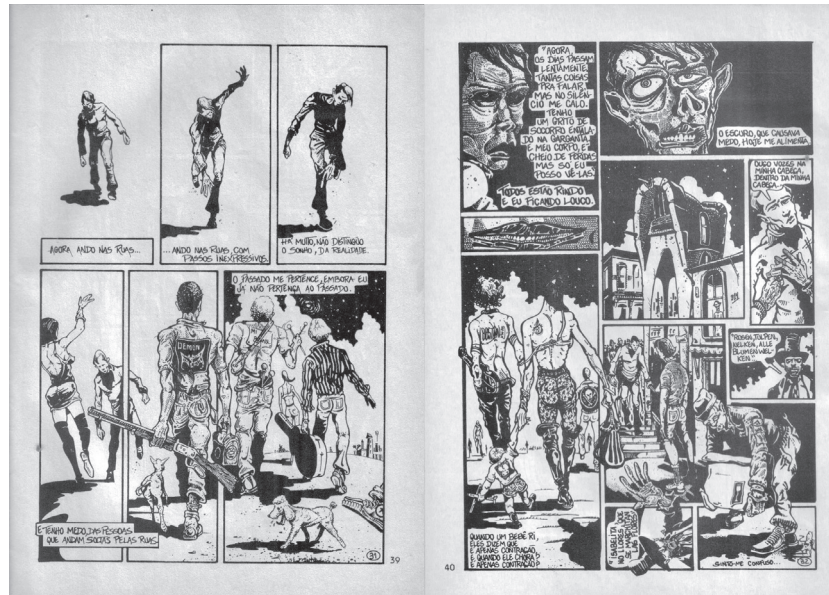


Abb. 2. Quelle: Lourenço Mutarelli (1991): *Transubstanciação*. São Paulo: Graphic Dealer, 39–40 (Abdruck mit freundlicher Genehmigung von L. Mutarelli).

zeigt sich, dass jener weitgehend der direkten Rede bzw. Gedankenrede und dem Erzählerkommentar entspricht, welche die gezeichneten Bilder begleiten. Was Mutarelli in seinem Prosatext praktiziert, ist jedoch nicht einfach das Weglassen der Bilder, sondern der Prosatext ‘funktioniert’ nur, so meine Hypothese hinsichtlich der ‘comicartigen Schreibweise’, weil er die Erzählung von Anfang an so gestaltet, dass die imaginären Bilder zusätzlich evoziert werden können und so die Beschränkung auf das Comic-Element ‘Text’ überhaupt möglich wird.¹⁹ Das bedeutet, Mutarelli schreibt nicht einfach ohne zu zeichnen, sondern es gibt einen für den Leser nicht sichtbaren Schritt davor, in dem der Text als Comic, also im Bild-Text-Zusammenhang imaginiert wird (in der Art eines Scribble), aus dieser Kombination aber nur der Text ausgeführt wird, allerdings auf der Basis der Bilder.

¹⁹ Dies funktioniert natürlich nur, weil dieser Comic nicht bildlastig konstruiert ist, sondern die Text-Bild-Relation einen korrelativen bzw. additiven Charakter hat.

Vielleicht wird dies durch eine zweite Überlegung deutlicher, nämlich die Frage, wie diese imaginären Bilder evoziert werden. Bereits zu Beginn wurde erwähnt, dass die Psychoanalyse für Lourenço Mutarellis Schaffen von zentraler Bedeutung ist. In *O cheiro do ralo*, auf dessen psychologische Ebene bereits hingewiesen wurde, ist die psychische Störung des Ich-Erzählers überdeutlich. Er kann – im psychoanalytischen Sinn – als eine perverse Persönlichkeit verstanden werden. Folgt man dem typischen Analysenmuster, wie man es in der Fachliteratur findet, entsteht eine Perversion, wenn die Kastrationsangst wegen der Abwesenheit des Vaters (wenn also niemand vorbildhaft die Mutter ‘besitzt’) nicht verarbeitet werden kann. Dies würde bewusste – und nicht wie im Fall der Neurose verdrängte – Strategien zur Verschleierung der Kastrationsangst provozieren: Die Identifizierung mit dem imaginären Phallus der Mutter, die Verschiebung des Sexualziels von einer Person auf einen Fetisch oder der Ersatz der Kohabitation durch andere lustvolle Betätigungen wie Voyeurismus und Koprophilie (Kutter/Müller 2008: 259–261).

Die perverse Persönlichkeitsstruktur und ihre sozialen Auswirkungen werden durch den Ich-Erzähler in *O cheiro do ralo* nahezu komplett repräsentiert: In der Manipulation und Ausnutzung seiner Kunden in Not-situationen, im Lustgewinn durch Regelüberschreitungen (die Trennung kurz vor der Hochzeit oder der Orgasmus durch Geldzerreißen, Mutarelli 2002: 127), im pathologischen Lügen (etwa der von ihm stets gegenüber seinen Kunden wiederholten Phantasie vom Tod seines Vaters im Zweiten Weltkrieg, was ihm schließlich die Bezeichnung als “cara da mentira” [Lügendesicht] durch seine zukünftige Mörderin einbringt, Mutarelli 2002: 125) und in der Asexualisierung des vollzogenen Geschlechtsakts mit der ‘bunda’, den er emotionslos mit der Bewegung eines mechanischen Getriebes assoziiert (Mutarelli 2002: 135–136). Aber vor allem in der narzisstischen Suche nach dem Ähnlichen im Spiegelbild des Abflusses – “Nesta pose relembro o Narciso que Caravaggio pintou. / Só que não há o reflexo. / Só há o escuro que sou. / E isso, é tudo o que me resta para amar” (Mutarelli 2002: 138)²⁰ – und in der Konzentration auf Fetische. Zu diesen gehören die Utensilien zur symbolischen Rekonstruktion seines abwesenden Vaters, ein Glasauge und eine Beinprothese (“Eu já tenho

20 “In dieser Pose erinnere ich an den Narziss, den Caravaggio gemalt hat. / Nur, dass es kein Spiegelbild gibt. / Da ist nur mein eigenes Dunkel. / Und das ist alles, was ich jetzt noch lieben kann.”

o olho. Agora tenho a perna. Sei que com o tempo, vou montá-lo. Vou montar meu pai. Meu pai Frankenstein. [...] Meu pai fui eu que inventei”, Mutarelli 2002: 111²¹), das obsessiv begehrte Gesäß, welches er, nachdem in seinen Besitz gekommen, lange umarmt “feito um filhote a sua mãe” (Mutarelli 2002: 134),²² und der nach Fäkalien stinkende Abfluss. In dieser Passage der Introspektion – angesichts des Gesäßes – erklärt sich für den Protagonisten auch der kontrapunktische Charakter der beiden Projektionen – als Erlösung und Verdammnis, als sein bewusstes Selbstbild und sein unbewusstes Inneres – welche sich als Pole im Moment der Erfüllung auflösen und eine existenzielle Leere zurücklassen: “Esta bunda era, enquanto impossível, enquanto alheia, o contraponto do ralo. Mas o que eu realmente buscava não estava ali. Nem tampouco em outro lugar. O que eu buscava, era só a busca. [...] E por isso agora já não há mais desejo, so cansaço. Só o vazio” (Mutarelli 2002: 134).²³

Könnte man daher sagen, dass der Roman gewissermaßen ‘von der Couch’ gesprochen ist, also nicht nur ein innerer, sondern vor allem ein therapeutischer Monolog ist? Dafür spricht die permanente Auseinandersetzung des Protagonisten mit seiner Rede, im vollen Bewusstsein seiner perversen Strategien und seiner inneren Leere (Mutarelli 2002: 123–124).²⁴ Diese Frage lässt sich mit den Überlegungen zur ‘comicaartigen’ Prosa verknüpfen. Der Monolog von *O cheiro do ralo* ist eine knappe und lakonische Schilderung, weist aber, wie häufig die spontane mündliche Ausdrucksweise, eine Vielzahl von Metaphern und Bildern auf: Der Abfluss, die ‘bunda’, die Hochzeitseinladungen, die Bürotür als Schleuse und “sorte que abre suas portas” [Glück, das seine Pforten öffnet] bis hin zu Hieronymus Boschs Gegenstände aufnehmenden Ani in “Garten der Lüste” und dem zitierten Narziss von Caravaggio. In der Psychoanalyse ist das Bildhafte natürlich von extremer Bedeutung, geht diese doch von der Idee

21 “Das Auge hatte ich schon. Jetzt habe ich das Bein. Mit der Zeit baue ich ihn zusammen, das weiß ich. Ich baue mir meinen Vater. Meinen Vater Frankenstein. [...] Ich habe mir meinen eigenen Vater erfunden.”

22 “[W]ie ein Säugling an der Mutter.”

23 “Solange diese ‘bunda’ unerreichbar und fremd war, war sie das Gegenstück zum Abfluss. Aber was ich wirklich gesucht habe, war nicht dort. Auch sonst nirgendwo. Was ich suchte, war allein die Suche. [...] Die Lust ist aus, nur noch Erschöpfung. Leere.”

24 Zum Vergleich sei hier auf Nanni Morettis Spielfilm *La stanza del figlio* (2001) hingewiesen, in dem wiederholt Sitzungen mit einem Patienten mit perverser Persönlichkeitsstruktur gezeigt werden. Dessen Rede hat eine deutliche strukturelle Ähnlichkeit mit *O cheiro do ralo*.

aus, dass kognitive Vorgänge zunächst auf bildhaften Vorstellungen von Situationen und Objekten beruhen, die mit einem affektiven Code versehen werden, welcher deren Bedeutung bzw. Sinn repräsentiert. So schreibt Carl Gustav Jung: “Beim nicht gerichteten, bildhaften oder assoziativen Denken hört das Denken in Sprachform auf, Bild drängt sich an Bild, Gefühl an Gefühl” (Jung 1977: 37). Die bildhafte Rede ist für die Psychoanalyse deshalb so interessant, weil sie es erlaubt, Unklares, Unbegriffenes und Undurchschaubares erstmalig ohne bewusste Intention und Reflexion zu beschreiben und somit routinehaft eingeschliffene abstrakte Gedankengänge aufzubrechen, Gefühle zuzulassen und nicht zuletzt durch diese Distanzierung ein Trauma überhaupt zu äußern. Um diese “emotional meaning structures” (Moser 1997: 113) hinter Oberflächendiskurs, Übertragungen und Auslassungen rekonstruieren zu können, vollzieht der Analytiker einen Akt der Induktion, durch den die imaginativen Vorgänge des Analytikers mit denen des Patienten in eine Korrespondenz gebracht werden sollen. Was hat nun dies wiederum mit Comics zu tun? Sehr viel, denn genau dieses Vorgehen wäre auch für die Rezeption von Comics denkbar und tatsächlich beschreibt die japanische Comictheorie – die sich bekanntlich mit Comics befasst, in denen die Zwischenräume besonders ausgeprägt sind – die dafür notwendige induktorische Leseleistung auf ganz ähnliche Weise: Als ‘Rückschluss’ (japanisch ‘sasshi’) des Lesers, der die Übergänge zwischen den Panels rekonstruiert und im Geiste vervollständigt (Köhn/Schönbein 2000: 49).

Versuch einer Definition der ‘comicartigen Schreibweise’

Die ‘comicartige Schreibweise’ in *O cheiro do ralo* besteht also nach dieser Analyse in der konstanten Imagination von Bildern, die sich innerhalb eines durch die Psychoanalyse geleiteten Prozesses der Traumabewältigung vollzieht, wobei diese Bilder nicht als Einzelbilder immer wieder fixiert werden (wie es der Fall wäre, wenn *O cheiro do ralo* als Comic verwirklicht würde), sondern nie den Vorstellungsbereich verlassen und sich nur über den Text als ungefilterten therapeutischen Monolog ausdrücken; mit allen Merkmalen der Rhetorik des Unbewussten wie Ellipsen, Verschiebungen, Verdichtungen und vor allem Darstellung in Bildern. Statt diese Bilder parallel zum Text zu skizzieren und auszuarbeiten, erweitert Mutarelli im Grunde den Zwischenraum unendlich und vertraut auf die ‘sasshi’, die

Rückschlüsse des Lesers. Durch diese können aber – und das darf nicht vergessen werden – nur deshalb die Bilder so leicht evoziert werden, weil sie im Prinzip auf ein virtuelles Comic zurückgreifen können, dessen Text in seiner mediumbedingten Sparsamkeit und Fragmentation als Struktur ja noch vorhanden ist und über den die Bilder transportiert werden. Oder anders gesagt: Die Rekonstruktion der Bilder erfolgt unmittelbar, indem der Leser in die Rolle des Psychoanalytikers versetzt wird. Die nur scheinbar scherzhafte Begründung Mutarellis für die Unterschlagung der Bilder, er habe die ‘bunda’ nicht zeichnen wollen, da deren Format der Imagination des Lesers obliege, bringt dieses Prozedere auf den Punkt. Auch sein Protagonist verschließt sich übrigens äußeren Bilderwelten, z. B. wenn er wie gewohnt mit verdunkeltem Bildschirm fernsieht – und zwar einen Pornokanal (Mutarelli 2002: 137). Ohne den Vergleich überstrapazieren zu wollen erinnert diese besondere Neigung zur rein auditiven Wahrnehmung einer tendenziell monotonen Geräuschkulisse an die Arbeitsweise Mutarellis, die er fast als Psychografie beschreibt: “[O]uço muito música concreta, minimalista, porque sinto, nitidamente, que esse tipo de música atinge áreas do meu cérebro [...] e isso me traz idéias que talvez não tivesse sem esse momento de fruição” (Mutarelli 2008: 170–171).²⁵ Die angesichts des bisher Gesagten eigentlich überraschende Tatsache, dass *O cheiro do ralo* im Jahr 2007 verfilmt wurde – und zwar unter der Mitarbeit von Mutarelli – wirkt in diesem Zusammenhang wie ein Experiment, die suggerierten Bilderwelten wieder zu fixieren, was nicht nur wegen der Fotografie der ‘bunda’ eigentlich zum Scheitern verurteilt war.

Ein einmaliges Experiment?

In seinem späteren Prosawerk nimmt Mutarelli sein experimentelles Schreiben übrigens teilweise zurück bzw. nähert es explizit dem filmischen Schreiben an. Der Kriminalroman *Miguel e os demônios* von 2009, in dem es neben Okkultismus und Homosexualität auch um ein Kindheits-trauma geht, ist zwar intern fokalisiert, wird aber aus der Perspektive des Protagonisten erzählt. Diese wie in *O cheiro do ralo* nahezu zeitdeckende

25 “Ich höre oft konkretistische, minimalistische Musik, weil ich genau merke, dass solche Musik Bereiche meines Gehirns anregt [...] und das bringt mich auf Ideen, die ich ohne diesen Moment von Hörgenuss wohl nicht hätte.”

Schilderung im Präsens wird ergänzt durch eine Vielzahl von Kontextinformationen, die in Form von Regieanweisungen gegeben werden und sich präzise auf die Handlungsorte, die Tageszeit, das Wetter etc. beziehen. Vor allem aber definieren die Anweisungen bis ins Detail die Bilder und sogar den Ton der Szenen – oder besser Einstellungen – über Hinweise wie “close-up”, “sepia”, “tela branca” [weiße Leinwand], “noite” [Nacht], “fade” und Angaben zu den Hintergrundgeräuschen. Die evokierten Bilderwelten, deren Imaginierung in *O cheiro do ralo* allein dem Leser oblagen, werden damit eigentlich ganz konventionell wieder vorgegeben; allerdings in der ungewöhnlichen Form der in den Text integrierten Montageanweisungen. Es wäre nicht überraschend, stünde diese Schreibweise mit Mutarellis Erfahrung am Set von *O cheiro do ralo* in einem Zusammenhang.

Versucht man abschließend Mutarelli in den Kontext der brasilianischen Literaturgeschichte einzuordnen, findet sich wenig Vergleichbares. Zwar ist die Thematik der perversen Persönlichkeit (man denke an Paulo Honório in Graciliano Ramos’ *São Bernardo* von 1934) und auch der Körperobsession (etwa in Gedichten von Carlos Drummond de Andrade) nicht unbekannt, was aber die Darstellungsweise, insbesondere die Vorstrukturierung als Comic angeht, hat Mutarelli ganz offensichtlich Neuland betreten. Aber auch der beschriebene therapeutische Monolog ist eine innovative experimentelle Schreibweise, für die sich Parallelen nur vereinzelt auftun, etwa in Carola Saavedras *Toda terça* (2007) oder im Werk von Dalton Trevisan. Bei letzterem denke ich vor allem an seine höchst fragmentierten *234 Ministórias* (1997), Zeugnisse aus den Tiefen menschlicher Niedertracht, die von den wechselnden Protagonisten zwar nicht einem Psychoanalytiker erzählt werden, aber – so ist zu vermuten – in einer ähnlichen Vertrauenssituation einem Anwalt. Anders als bei Trevisan, bei dem bekanntlich jedes neu erschienene Buch im Mikrokosmos Curitiba heftige Diskussionen über die wahre Identität der literarischen Figuren auslöste, wird bei Mutarelli eine Verortung vermieden. In einer Übersetzung, in der die mündliche Alltagssprache (die in *O cheiro do ralo* natürlich in dialektaler und vor allem soziolektaler Hinsicht charakteristisch ist) rekreiert würde, könnte der Roman in jeder beliebigen westlichen Großstadt spielen. Es ist daher kurios, aber auch bezeichnend für ein weiterhin vorhandenes Selbstverständnis der brasilianischen Literatur als ‘nationales’ Projekt, dass der Verlag fürsorglich das Lokalkolorit besonders hervorhob, was vom Feuilleton dankbar aufgegriffen wurde, jedoch die universelle psycholo-

gische Komponente, die Transposition zwischen den Medien und die darauf aufbauende experimentelle Schreibweise weitgehend ignorierte. Aber gerade hierin liegen meiner Meinung nach die Besonderheit und die Stärke des Romans.

Literaturverzeichnis

- ASSIS, Diego (2007): "Lourenço Mutarelli, o homem que aprendeu a voar". In: *Rolling Stone* 6. ><http://rollingstone.com.br/edicao/6/lourenco-mutarelli-o-homem-que-aprendeu-a-voar>< (02.09.2012).
- BACHTIN, Michail (1995): *Rabelais und seine Welt*. Übs. Gabriele Leupold. Frankfurt am Main: Suhrkamp [Erstveröff. 1965].
- BOEHM, Gottfried (1994): "Die Wiederkehr der Bilder". In: Ders. (Hg.): *Was ist ein Bild?* München: Fink, 11–38.
- CANEPELE, Paolo/KRENN, Günter (1999): *Film ist Comics. Wahlverwandtschaften zweier Medien*. Wien: Film Archiv Austria.
- EISNER, Will (1985): *Comic and Sequential Art*. Tamarac: Poorhouse Press.
- JUNG, Carl Gustav (1977): *Symbole der Wandlung: Analyse des Vorspiels zu einer Schizophrenie* [= GW 5]. 2. Auflage. Freiburg i. Br./Olten: Walter.
- KÖHN, Stephan/SCHÖNBEIN, Martina (2000): "Dem Story-manga auf der Spur: Potentielle Prototypen des modernen japanischen Comics in der Text/Bild-Tradition der Edo-Zeit". In: *Japonica Humboldtiana* 4, 21–58.
- KUTTER, Peter/MÜLLER, Thomas (2008): *Psychoanalyse: Eine Einführung in die Psychologie unbewusster Prozesse*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- MCCLOUD, Scott (2001): *Comic richtig lesen: Die unsichtbare Kunst*. Übs. Heinrich Anders. Hamburg: Carlsen.
- MENNINGHAUS, Winfried (1999): *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- MOSER, Ulrich (1997): "Wozu eine Theorie in der Psychoanalyse?" In: Leuzinger-Bohleber, Marianne/Stuhr, Ulrich (Hg.): *Psychoanalysen im Rückblick*. Gießen: Psychosozial-Verlag, 106–124.
- MUTARELLI, Lourenço (2002): *O cheiro do ralo*. São Paulo: Devir.
- (2008): "A estranha arte de produzir efeito sem causa" [Interview]. In: *Ide: psicanálise e cultura* 31, 47, 170–179. ><http://pepsic.bvsalud.org/pdf/ide/v31n47/v31n47a26.pdf>< (02.09.2012).
- PACKARD, Stephan (2006): *Anatomie des Comics: Psychosemiotische Medienanalyse*. Göttingen: Wallstein.
- RABELLO, Germano/FIARO, Paulo (2008): "Autor em trânsito". In: *O Grito!*, 06.10.2008. ><http://www.revistaogrito.com/page/blog/2008/10/06/entrevista-lourenco-mutarelli/>< (02.09.2012).

TREVISAN, Dalton (1997): *234 Ministórias*. Rio de Janeiro: Record.

WINK, Georg (2013): “‘A pesar de dependente, universal’ – Comic in Brasilien”. In: Bolte, Rike/Schütz, Susanne (Hg.): *Comics in Lateinamerika: Die sequentielle Kunst zwischen Nation-Building, Market und Medien*. Essen: Bachmann [im Druck].